

Découpage(s)

Thierry Horguelin

Numéro 86, printemps 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23583ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Horguelin, T. (1997). Découpage(s). *24 images*, (86), 8–9.

Découpage(s)

PAR THIERRY HORGUELIN

Le découpage est l'opération qui consiste à diviser une scène en un certain nombre de plans et, le cas échéant, à isoler telle ou telle région du corps humain. Du visage de la star aux jambes gainées de noir de la femme fatale, le star system hollywoodien reposait tout entier sur le morcellement fétichiste du corps féminin. Paradoxalement, l'institution du Code Hays à partir des années 30, en invitant les cinéastes à ruser avec des interdits très précis, a suscité bien malgré elle cette découpe inlassable du corps de la femme (par le cadrage, le vêtement ou l'éclairage) et l'exhibition plus ou moins sophistiquée de ses morceaux, contribuant à son insu à l'invention de l'érotisme à l'écran. Les censeurs n'avaient tout simplement pas prévu que, loin d'être un obstacle à l'expression du désir sexuel, l'impossibilité de figurer le nu intégral conduisait à une érotisation plus dangereuse pour la pudibonde Amérique, car impossible à circonvenir: une épaule, une hanche ou la courbe d'un sein suffisent à suggérer l'absolu de la nudité que le spectateur est invité à reconstituer mentalement¹. La partie vaut pour le tout et, dans *Gilda*, Rita Hayworth, par la seule chute de son gant noir, fait tomber sa robe-fourreau tout entière dans l'esprit du public.

Cependant, découper un corps peut s'entendre en un sens plus littéral. Dès ses débuts, le cinéma a flatté le désir inconscient (masculin) de voir une femme dépecée en morceaux². L'un des climaxes favoris du *serial* consistait à ligoter l'héroïne en détresse sur une voie de chemin de fer ou devant la scie mécanique d'un maniaque... jusqu'à la semaine suivante, où le héros ne manquait pas de délivrer la belle. Le voisin en vis-à-vis de James Stewart assassine son épouse, la débite et l'évacue de chez lui morceau par morceau (*Rear Window*). Un étudiant japonais tue sa petite amie, la découpe et la mange (*Adoration*, d'Olivier Smolders, d'après un fait divers authentique). On pourrait allonger indéfiniment la liste, jusqu'aux complaisants charcutages du cinéma *gore* (à cette réserve près que la réalisation grossière du fantasme lui fait perdre à notre avis toute portée symbolique).



Rita Hayworth et Glenn Ford dans *Gilda* de Charles Vidor (1946).

Découper (au sens 1) ou découper (au sens 2): en vérité, ces deux opérations n'en sont qu'une. On sait que l'invention du gros plan, ce saut brutal de l'ensemble au détail, eut sur les premiers spectateurs un effet aussi traumatisant que l'arrivée du train en gare de La Ciotat. Les premiers gros plans de visage furent littéralement perçus par eux comme une décapitation. Bela Balazs a évoqué cette scène primitive en relatant les réactions d'une jeune paysanne de Sibérie après sa première séance de cinéma: «C'était effroyable, dit-elle avec indignation. Je ne peux pas comprendre qu'ici à Moscou, on permette de montrer des horreurs pareilles. — Mais qu'as-tu donc vu? — J'ai vu comme ils coupent les gens en morceaux. La tête, les mains, les pieds, rien n'était à sa place.»³

Derrière le corps morcelé du découpage cinématographique toujours se profile l'ombre du crime sexuel. Personne ne l'aura mieux mis en scène que Hitchcock dans la scène canonique de la douche de *Psycho* (dont on sait aujourd'hui qu'elle fut entièrement conçue et storyboardée par Saul Bass). Le visionnement plan par plan au magnétoscope a révélé depuis qu'en réalité le couteau phallique de Norman Bates ne pénètre jamais le corps de Marion Crane, comme s'il subsistait là un tabou inviolable. Tout se passe donc comme si le surdécoupage de la scène prenait en charge, par contamination,



Psycho d'Alfred Hitchcock (1960).



le désir meurtrier de Bates: à défaut du corps de Marion, ce sont les plans qui sont hachés menu.

Nous sommes alors en 1960. Au moment où Hollywood jette ses derniers feux et où le Code Hays succombe à la libération des mœurs (c'est aussi le début de la banalisation du nu féminin sur les écrans), Hitchcock procède en quelque sorte au meurtre symbolique de la star. Ajoutons que cette scène matricielle du thriller moderne (parodiée comme telle un nombre incalculable de fois) repose doublement sur un simulacre puisque ce n'est pas Janet Leigh mais une doublure anonyme qui sous la douche prête avec abnégation son corps à la science du découpage hitchcockien. En un mot, le crime parfait repose sur un montage parfait (de deux corps), ce dont s'avise trop tard James Stewart dans *Vertigo*, dont tout l'effort pathétique vise à reconstruire, à partir de morceaux de femmes imaginaires (Carlotta, Madeleine, Judy), une femme unique en chair et en os qui lui échappera dans la mort au moment où il l'aura reconstituée.

Ainsi fonctionne le regard masculin, qui spontanément morcelle le corps de la femme désirée. (Jacques Leduc en a donné une jolie illustration dans quelques plans subjectifs de *Trois pommes à côté du sommeil* où le regard de Normand Chouinard isole fugitivement l'épaule et la nuque de sa voisine d'ascenseur — qu'on ne reverra d'ailleurs plus.) En chaque cinéaste (et donc en chaque spectateur) sommeille un fétichiste qui découpe électivement l'objet de son désir suivant un pointillé imaginaire. Fétichisme de la parure chez Sternberg, du pied chez Buñuel, de la jambe chez Truffaut, du genou chez Rohmer. Objets partiels servant de substituts au sexe de la femme, cette pièce éternellement manquante du puzzle dont la découpe du corps féminin masque et tout à la fois désigne l'impossible figuration⁴. ■



1. À l'inverse, la démultiplication des corps féminins dans les chorégraphies de Busby Berkeley leur fait perdre toute charge érotique.
2. Fantôme qui avait trouvé sa prime expression dans le traditionnel numéro de cirque de la femme sciee en deux.
3. Cité par Jérôme Prieur dans l'avant-propos de sa belle anthologie *Le spectateur nocturne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.
4. En revanche, du point de vue féminin qui commence à peine à s'imposer à l'écran, il semble que le corps de l'homme soit insécable: c'est globalement qu'il est désiré (et montré). Vu par Jane Campion ou par Catherine Breillat, qui ont réussi de beaux plans de nus masculins (respectivement dans *The Piano* et dans *Parfait amour!*), ce corps est toujours filmé dans son entièreté. Il n'appelle pas le découpage, mais le plan en pied.